

## Le théâtre

Jean-Cléo Godin

Volume 6, numéro 4, novembre 1970

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036472ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036472ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Godin, J.-C. (1970). Le théâtre. *Études françaises*, 6(4), 504–511.  
<https://doi.org/10.7202/036472ar>

## LE THÉÂTRE

Il n'y a pas si longtemps, alors pourtant que le théâtre se portait fort bien sur scène, le texte de la plupart de nos pièces demeurerait introuvable en librairie. Depuis deux ans, on a un peu l'impression que, moins rentable pour le T. N. M., le Rideau-Vert et autres troupes chevronnées, le théâtre québécois est soudain devenu l'affaire des éditeurs... Depuis longtemps, sans doute, les *Écrits du Canada français* accueilleraient nos dramaturges ; ils continuent, en publiant par exemple, récemment <sup>1</sup>, *Souvenirs en accords brisés* d'Andrée Maillet (n° 27) et *Hôtel Hilton, Pékin* d'Eugène Cloutier (n° 28). Mais avant la naissance de *Théâtre vivant*, avant le lancement, par les éditions Leméac, des collections « Théâtre canadien » et « Répertoire québécois » (pourquoi l'un est-il « québécois », l'autre pas ?...), aucun éditeur ne semblait se préoccuper sérieusement de ce marché. Or, en moins de deux ans, *Théâtre vivant* a publié onze pièces et Leméac plus de vingt (dont dix de Marcel Dubé). Le mouvement semble se répandre : les éditions H. M. H. publient le *Théâtre* d'André Laurendeau (*Deux femmes terribles*, *Marie-Emma*, *la Vertu des chattes*) et Fides la *Dalle-des-morts* et la *Folle* de Félix-Antoine Savard. Sans

1. Je ne tiens compte, dans cette chronique, que des pièces publiées de mai 1969 à avril 1970.

compter un *Marcel Dubé* de Maximilien Laroche, dans la collection « Écrivains canadiens d'aujourd'hui » chez Fides, voire un ouvrage publié aux États-Unis, *Marcel Dubé and French-Canadian Drama* d'Edwin C. Hamblet<sup>2</sup>.

Curieux phénomène, à la vérité. Au moment où un Jean-Claude Germain parle de « la mort du dramaturge<sup>3</sup> », en même temps que le Centre d'essai des auteurs dramatiques, le Théâtre populaire du Québec et d'autres amateurs ou professionnels prononcent le divorce entre théâtre et littérature et s'orientent vers les « créations collectives », on nous inonde de textes. Qui plus est, ces textes sont tantôt ceux de pièces nouvelles, qui viennent de prendre l'affiche, tantôt ceux de pièces déjà oubliées. Ainsi, pêle-mêle, *Deux femmes terribles* d'André Laurendeau et *le Pendu* de Robert Gurik, une pièce de Félix-Antoine Savard créée en 1966 — mais qui aurait pu l'être bien avant — et une pièce créée en 1970 composent le curieux tableau de la « production annuelle » ... dont sont exclues, par ailleurs, celles qui n'ont pas connu l'honneur (!) de la publication : *le Marquis qui perdit* de Ducharme, par exemple. Au fond, n'est-ce pas malgré tout l'image fidèle de la réalité théâtrale, à toutes les époques ? Un pas en avant, un pas en arrière : le théâtre bourgeois survit à l'avant-garde, parfois plus vivant que le « théâtre vivant », pas plus « réaliste » ou, comme on dit, « quétaine » que la plus récente production d'un théâtre engagé... et révolutionnaire.

L'avantage d'un tel assemblage hétéroclite, c'est qu'il force le lecteur à séparer, non le nouveau de l'ancien, mais l'œuvre qui dure de celle qui passe. La publication du théâtre de Laurendeau, de ce point de vue, me paraît un événement significatif. Trois pièces, créées entre 1957 et 1959 ; Laurendeau en aurait écrit d'autres,

2. Je laisse à d'autres le soin de rendre compte, peut-être, de cet ouvrage : je le trouve, quant à moi, d'une grande naïveté. Ce n'est certes pas, comme le prétend la publicité, « *an important contribution to contemporary Canada and the theater* ».

3. Cf. « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine » (*l'Illettré*, vol. I, n° 1, janvier 1970, p. 2-4).

paraît-il, n'eût été l'échec de *Deux femmes terribles* sur la scène du T. N. M., et qui le découragea. Dommage. Je crois que l'échec était mérité, cette longue pièce n'arrivant jamais à décoller, à accrocher le spectateur : les dialogues sont trop verbeux, les situations mal amorcées — et cette longue évocation de Mère Marie des Anges, chargée de faire « une leçon de morale » (p. 55), histoire de partager les torts entre deux femmes qui se disputent un même homme, est d'une incroyable gaucherie. La veine tragique, apparemment, ne convenait pas à Laurendeau. Mais ce grand journaliste que son métier mettait chaque jour en contact avec les graves problèmes de l'heure avait l'âme d'un rêveur, d'un poète; la fantaisie, la légèreté, l'humour, il les maniait et les mariait fort bien. À preuve, cette *Marie-Emma* conçue pour la télévision et qu'on aurait grand profit, ce me semble, à revoir. Marie-Emma, Guillaume, le Frère Onésiphore, le Grec Nécropoulos composent un univers doucement nostalgique, aux confins du réel, plein d'échappées vers le rêve. Marie-Emma, on le devine, c'est un peu la Bovary : elle préfère les romans à la cuisine — « Penses-tu, dit-elle à son frère, que j'ai été mise au monde pour peler des pommes de terre ? » (p. 116) — et, à la fragilité d'un véritable amour humain, celui du fantôme Frédéric qui l'entraîne presque au suicide. Son père, Guillaume, dirige les musiciens de « la Bande de Saint-Potentien » et vend des instruments de musique, l'un et l'autre avec plus de fantaisie que d'efficacité. Un soir, distrait par la « Marche triomphale » qu'il rêve de composer, il perd la maîtrise de l'orchestre, et c'est une cacophonie monumentale : le Frère Onésiphore, aussi caricatural et bête que le Homais de Flaubert, devra sévir. Mais tout s'arrangera à la fin, car tout ceci n'est qu'une sorte de « divertissement » : une merveilleuse fantaisie, où rien ne grince ni ne choque. Rien, et surtout pas le langage : Laurendeau savait trouver le mot et le ton justes, et usait avec finesse des jeux de mots, des allusions, du calembour<sup>4</sup>.

4. Au Frère Onésiphore qui lui dit pompeusement : « Dieu qui sonde les reins et les cœurs vous parle par ma bouche »,

On ne saurait en dire autant, hélas ! de ce « happening prémédité » qu'est *Hôtel Hilton, Pékin* d'Eugène Cloutier. Je n'ai pas vu cette pièce à la scène, et je le regrette, car j'aurais bien voulu mesurer l'impact, sur les spectateurs, d'une longue énumération de proverbes qu'on s'amuse à transformer (p. 44-45), ou d'une phrase telle que celle-ci : « Écoute, Mathilde, tu vas être très gentille et tu vas me faire une scène comme toi seule es capable d'en faire » (p. 33)... De ce bavardage d'intellectuels, la source est trop apparente : on croirait même entendre, très souvent, les intonations sarcastiques du regretté Robert Gadouas, lecteur des textes qu'Eugène Cloutier écrivait, jadis, pour la radio, où ce badinage passait bien ; sur scène (ou sur papier), le vide en est trop senti.

Il ne se passe presque rien, non plus, dans les *Souvenirs en accords brisés* d'Andrée Maillet. Ces souvenirs sont des soupirs, et ils durent l'espace d'une brève rencontre. Mais « c'est drôle, la mémoire... Rien n'est jamais fini » (p. 58) : parce qu'elle a su prolonger, en quelque sorte, ce dialogue entre un homme et une femme qui ne se sont pas vus depuis vingt ans, Andrée Maillet suscite un intérêt... peut-être, précisément, pour ce qui n'est pas dit. Conçue pour la télévision, cette pièce vient de la nouvelle, et cela se sent. Et pourquoi pas ? Il y a tant de pièces, chez nous, qui auraient gagné à passer par là. Je ne songe pas seulement aux deux dernières pièces de Dubé, *le Coup de l'étrier* et *Avant de t'en aller*<sup>5</sup>, d'une pauvreté absolument navrante, qui auraient pourtant fait, peut-être, d'intéressantes nouvelles, mais aussi à *Hold-up*<sup>6</sup>, « photo-roman » de Dubé et Carrier. L'expérience de renouvellement tentée avec cette œuvre, à l'aide de diapositives projetées sur écran, ne manque pas d'in-

un personnage répond simplement : « Restons plutôt entre nous » ... et reprend, sans plus, le fil de la conversation (p. 111). De même, à la scène XXVI, le parti comique que l'auteur tire du « c'est triste, ça » de Nécropoulos est intéressant. On trouve peut-être la même sobriété, mais non autant de charme et de légèreté, dans *la Vertu des chattes*.

5. Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », n° 17, 1970.

6. Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », n° 1, 1969.

térêt; avouons cependant que l'intrigue policière qu'on a imaginée n'a rien d'original ni de soigné, et ce renouvellement technique n'a certes rien de spectaculaire.

De toute évidence, Dubé cherche à se renouveler, et bien mal inspiré qui lui en ferait reproche. Constatons seulement qu'on ne sort pas si facilement d'un univers réaliste ou bourgeois : *Pauvre amour*, *Hold-up*, par quoi le dramaturge prétendait sortir de l'ornière, ont quelque chose de frelaté, d'artificiel qui explique sans doute le peu de cas qu'on en a fait. Par ailleurs, la publication, chez Leméac, de son répertoire, nous fait redécouvrir ses plus grandes œuvres : *Zone*, qui demeure pour moi la plus belle ; *Un simple soldat*, qui représente un sommet tragique; enfin, *Au retour des oies blanches*<sup>7</sup>. Cette dernière, la plus trouble et la plus dure, peut-être, rejoint un peu *Zone* par la netteté du dessein et la sobriété du langage. Inceste, homosexualité, drogue : tous les tabous et obsessions de Dubé s'y retrouvent, et cela ne manque pas de mettre à l'épreuve la vraisemblance de l'intrigue. Avouons, cependant, que ce terrible jeu de la vérité conserve sa charge d'émotion tragique. Depuis *Octobre* et *Florence*, je pense, on n'avait pas vu un personnage aussi assoiffé de vérité et d'authenticité que la jeune Geneviève. Ces personnages, comme la petite Ciboulette, sont condamnés à la solitude des purs : celle de Geneviève dépasse toutes les autres, et c'est pourquoi elle meurt. Ne serait-ce que pour cette petite Antigone qui n'a « besoin d'aucune tendresse, d'aucune amitié, d'aucun espoir » (p. 162), *Au retour des oies blanches* demeurera l'une des belles œuvres du répertoire Dubé. Et tant pis pour le renouvellement, s'il ne vient pas !

On se pose la question pour Dubé, mais non pour Savard, dont on publie *la Dalle-des-morts* et *la Folle* : c'est à prendre ou à laisser, selon les goûts et à condition de ne pas rechercher le nouveau à tout prix. Il faudrait, à mon avis, beaucoup d'abnégation et peu de sens du

7. Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », n° 10, 1969.

théâtre pour aimer *la Folle* : à lire, plutôt, comme un récit poétique, d'allure médiévale ou folklorique. Mais ceux qui ont ou rêvent d'avoir un peu de « sang mêlé » dans les veines se tourneront, comme Gildore et José-Paul, comme la vieille Élodie, vers l'évocation élégiaque des grandes aventures du passé, vers *la Dalle-des-morts*. Les femmes y gémissent, défendant trop mal leur vie sédentaire : la rumeur du vent de l'ouest, pour elles, est « comme une complainte de rivière et de mort qui coule » (p. 30). Ces gens-là, comme ceux de Claudel<sup>8</sup>, parlent en versets bibliques, et ils s'appellent Théo la Corneille, Fend le Vent ou Trompe la Mort. On leur en voudrait, d'ailleurs, de porter des noms de tous les jours : ce répertoire est fait pour nous en éloigner.

Le retour aux « classiques » de ce genre vaut peut-être mieux, après tout, qu'un certain théâtre actuel et engagé : l'un a sur l'autre l'avantage de vieillir moins vite, ne s'étant jamais prétendu jeune. Je pense à cette sombre allégorie de Robert Gurik sur la guerre, la société de consommation, le problème des Noirs et autres graves problèmes de l'heure, qui a nom *À cœur ouvert*<sup>9</sup>. Faut-il pleurer, faut-il en rire ? Je crois tout simplement qu'il ne faut pas prendre cela pour du théâtre, surtout pas pour du *jeune* théâtre. On ne le dirait pas aussi clairement si Gurik n'était considéré, à juste titre, comme un dramaturge prometteur : avec *Hamlet, prince du Québec* il avait montré qu'il savait tirer meilleur parti du mode parodique. Dans une autre veine, *le Pendu*<sup>10</sup> mérite aussi les louanges qu'on en a faites. « Dans la peau de Yonel [le pendu], écrit le comédien Claude Préfontaine, je m'étais laissé prendre au jeu des grands prophètes : vouloir donner un peu d'espoir à mes amis, ces mendiants sordides et rapaces, et finalement à tous les hommes avec eux. » (p. 105). C'est bien ce qui frappe, dans cette pièce : une sorte

8. À la lettre, parfois, c'est du Claudel. « La vieille terre de mes ancêtres et toute chose [sic] enfin réconciliées », dira Élodie (p. 64).

9. Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », n° 4, 1969.

10. Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », n° 12, 1970.

de grande authenticité dans la sobriété du jeu et de l'intrigue, de chaleur poignante chez des êtres démunis et qui nous ressemblent. La fable est aussi nue, aussi rudimentaire que chez Beckett : Yonel décide de vendre la corde avec laquelle il prétend se pendre, en faisant croire aux hommes qu'ils guériront ainsi de tous les maux ; par malheur, on le prend au sérieux, on le tuera au moment où il veut divulguer la supercherie. Faute de connaître le langage des poètes et de l'espoir, les hommes préféreront l'illusion du porte-bonheur au « soleil pour tout le monde », aux « arbres dont les bourgeons éclatent de rire » (p. 103), que leur propose le faux pendu, qui est un vrai prophète.

Devant une telle pièce, qui est bonne, on comprend qu'il importe assez peu de savoir ce qu'est ou n'est pas le nouveau théâtre. Une pièce plaît ou déplaît, ce peut être affaire de goût. Nouvelle ou non, cela dépend — si peu — de la technique utilisée, des conventions qu'on se donne, du langage. Mais ce qui compte avant tout, c'est que passe une indéfinissable vérité de l'acte théâtral. Si *le Cri de l'engoulevent*<sup>11</sup> de Guy Dufresne risque peu de passer la rampe, la faute n'en est pas à la dramaturgie traditionnelle ; mais la pièce hésite entre le tableau paysan et le drame psychologique, et personne n'y trouve son compte. Utilisant le psychodrame, Françoise Loranger parle de théâtre de participation, et non sans ambiguïté : le « happening » qu'est *Double jeu*<sup>12</sup> — on n'a pas manqué de le lui reprocher — est coulé dans un langage dramatique ferme, dans une structure savamment charpentée, cal-

11. Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », n° 9, 1969.

12. Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », n° 11, 1969. *Le Chemin du roy*, écrit en collaboration avec Claude Levac (n° 13 de cette collection), se rapproche davantage du « spectacle total » dont rêvent les dramaturges d'un peu partout et, ici, un Jacques Languirand. Mais comme l'écrivait Gilbert Tarrab, cette pièce, « il faut la voir et non la lire » (*Livres et auteurs québécois*, 1969, p. 70). Ainsi, sans doute, le texte de *T'es pas tannée Jeanne d'Arc*, création collective du T.P.Q., serait-il un peu désarçonnant pour qui n'aurait pas vu le spectacle : par définition, ces pièces échappent au caractère définitif que leur conférerait un texte, et s'accommodent tout au plus — le mot est de Levac — d'un canevas.



culée. Le meilleur exemple, cependant, que nous présentent les récentes publications, nous est fourni par *les Comédiens* de Roger Dumas<sup>13</sup>. Ce dramaturge qui prétend déplaire aux « encroûtés de classicisme » (p. 4) leur offre ici, au contraire, un régal. Cette pièce enlevante, comédie sur la comédie et les comédiens, parodie à loisir les vieilles conventions, et le résultat me paraît étonnamment bon : cela fait même très « jeune scène ». Or, toute la pièce tient son efficacité d'une technique que ni Ionesco, ni Genet, ni même Brecht n'ont inventée : le *play within a play* que connaissaient bien les Shakespeare, Gray, Farquhar et autres modernes... Il est vrai que Shakespeare n'est pas classique, puisqu'il n'est pas français... Un peu de patience et il le deviendra peut-être, chez nous : ma foi, notre théâtre ne s'en portera pas plus mal.

JEAN-CLÉO GODIN

13. *Théâtre vivant*, n° 7, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, 1969.